ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

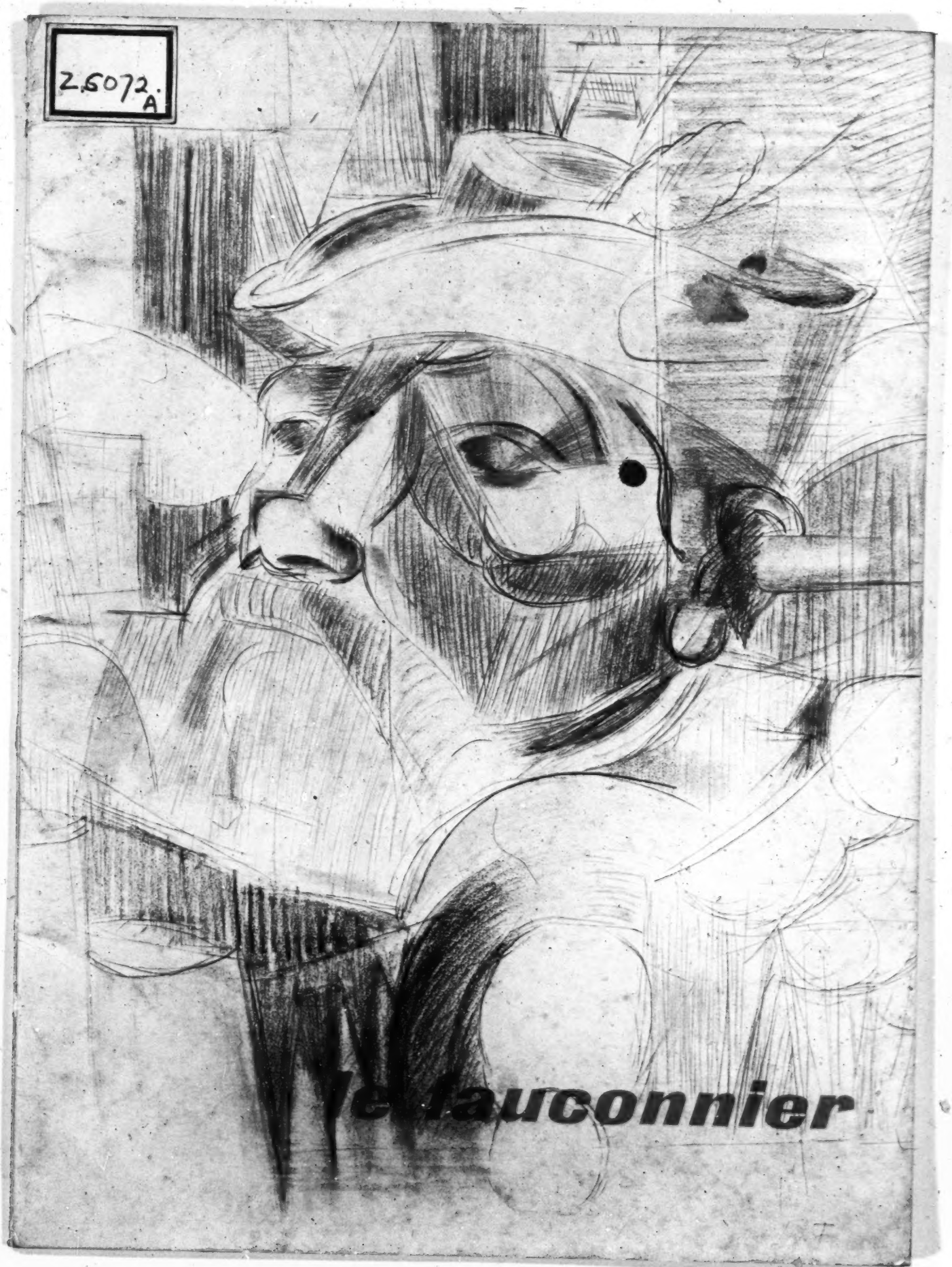
Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

Reduction ratio: 24x

1.002.002
Reproduced by permission of Stedelijk Museum, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.

Z.5072.A.



Le fauconnier

COURTAULD INSTITUTE OF ART

UNIVERSITY OF LONDON

stedelijk museum amsterdam 7.3-13.4.'59 cat 203

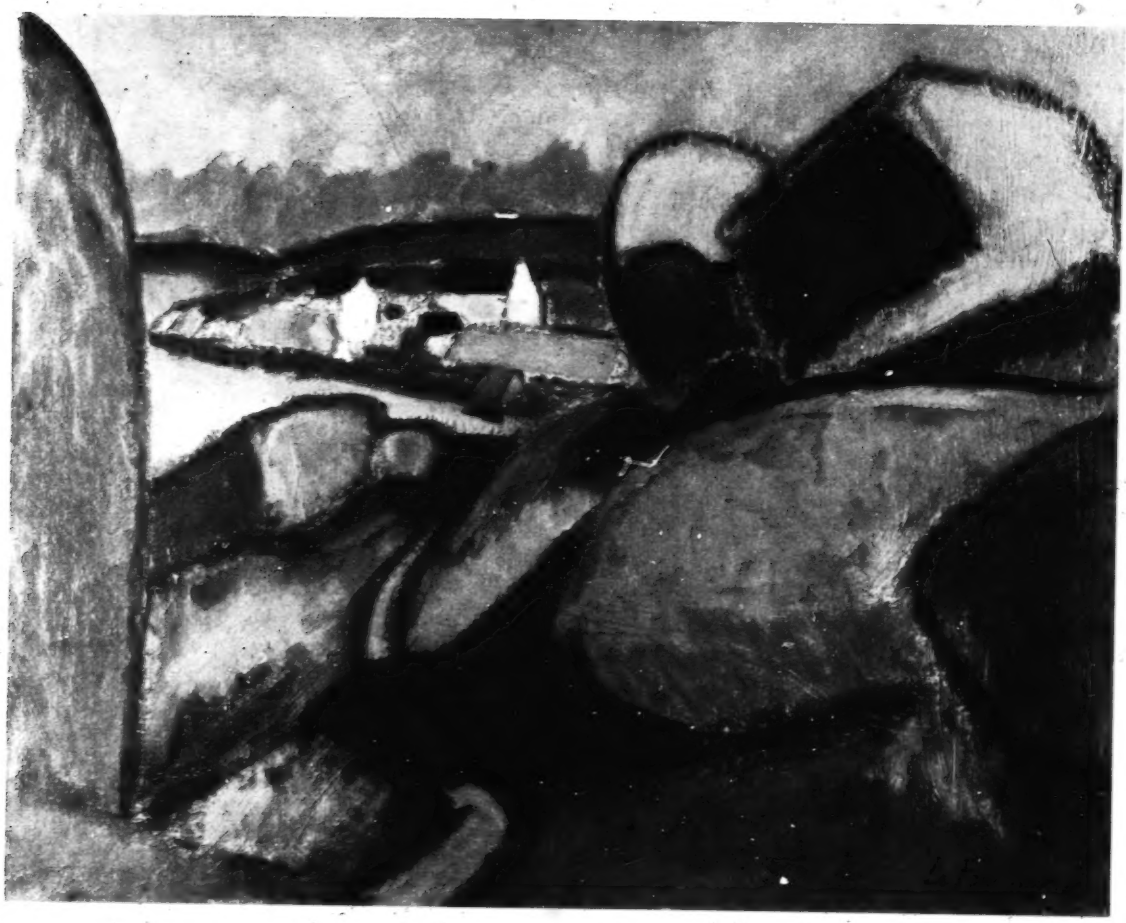
stedelijk van abbe museum eindhoven 18.4-19.5-'59

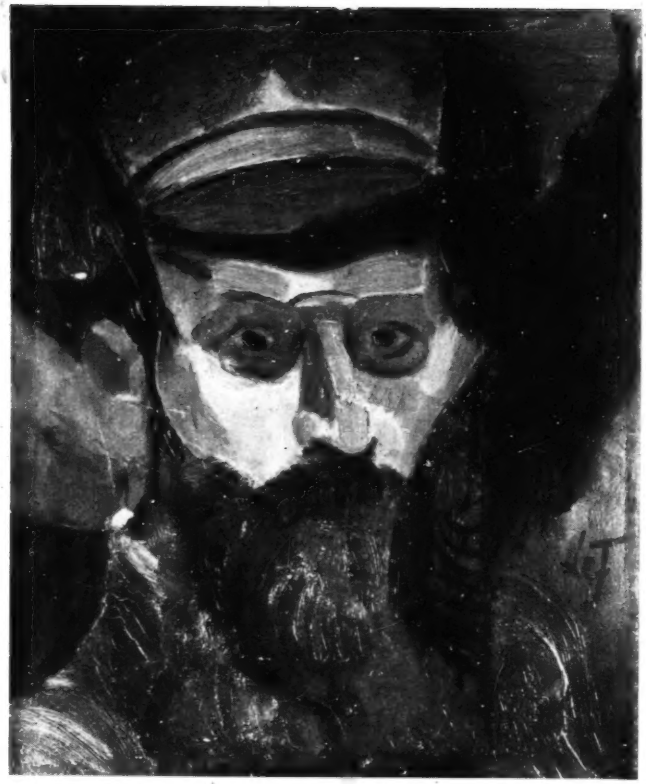
آهنگ

Z 5072 A

deze tentoonstelling kwam tot stand door het initiatief
en met de daadwerkelijke hulp van
de heer Pierre Vorms en een nederlands verzamelaar.

60 P 542





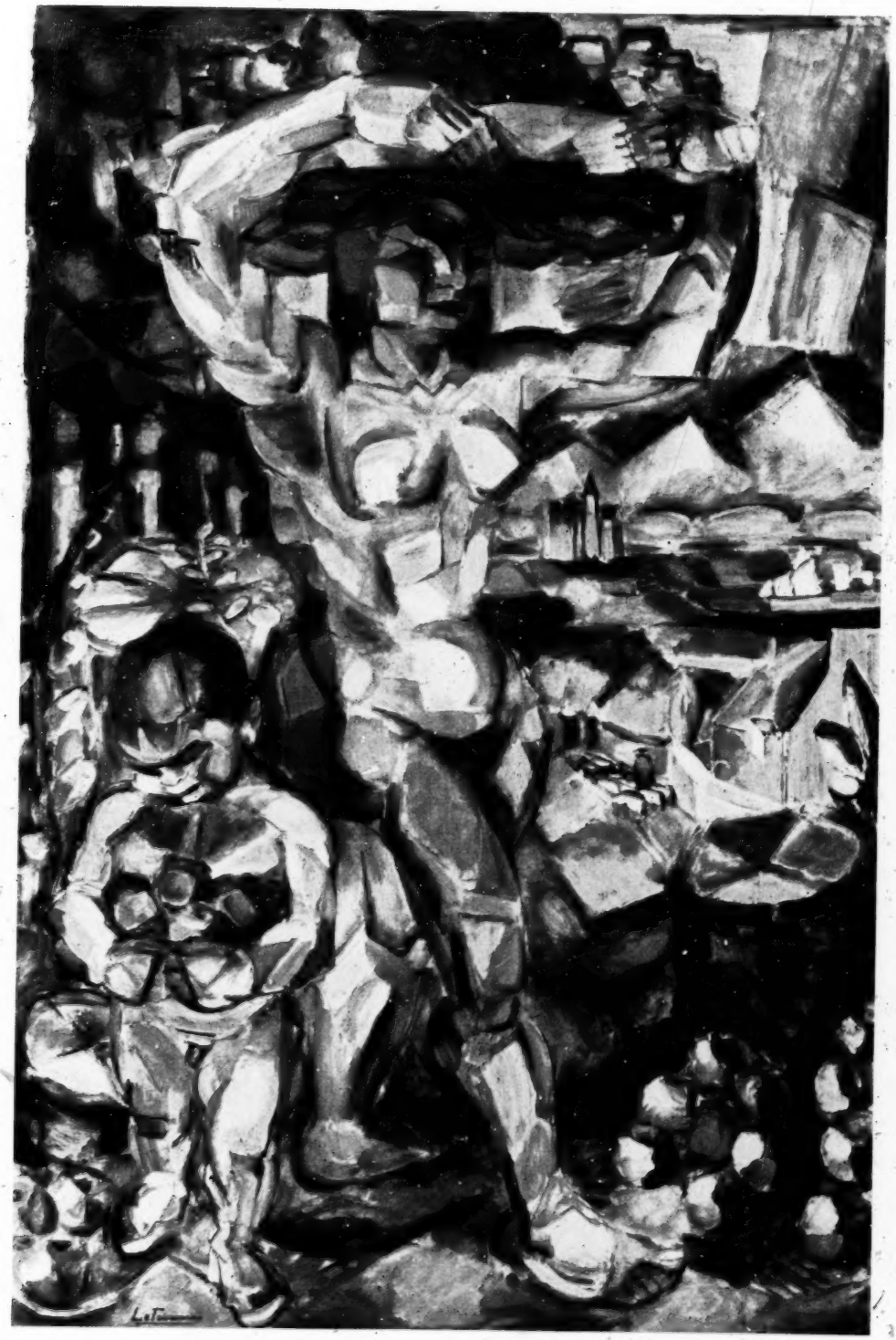
de moderne gevoelssfeer en het schilderij

Een misvatting, die ijverig in stand wordt gehouden door dilettanten en alle parasieten van de kunst, probeert te doen geloven, dat het kunstwerk altijd een toevallig product is van de menselijke geest. De kinderlijke onwaarheid hiervan is echter duidelijk. Zoals alle belangrijke uitingen van de menselijke geest heeft ook het kunstwerk zijn wetten en verschijnt het op zijn tijd. Voor degene, die zich op een hoger standpunt plaatst, hebben de omstandigheden, waaronder de grote tijdperken zich openbaren, niets verrassends: alleen de min of meer hoge waarde ervan kan verrassend zijn.
Zo is de kunst van het ezelschilderij na het hoogtepunt van de frescokunst een volkomen logisch verschijnsel in nauwe samenhang met de strevingen van de tijd. In Florence in de Chiesa del Carmine is deze duidelijke tendens naar het schilderij zeer voelbaar in het werk van Massacio en Lippi; hun schilderingen van grote afmetingen maken nog maar weinig gebruik van z.g. decoratieve elementen.
Zeker, prachtige schilderijen en bewonderenswaardige portretten zijn gemaakt voor kerken en de adel in de XVe eeuw, maar het is duidelijk, dat de techniek en de opvattingen van die periode nog veel kenmerken vertonen van de oude uitdrukkingswijze.
Ongetwijfeld liggen vele oorzaken, die de kunstenaars ertoe brachten de versierende opvatting van het fresco te laten varen, in de maatschappelijke verhoudingen, maar zij zijn niet de enige en men moet in de opkomst van het ezelschilderij een ingewikkelde verschuiving zien van de picturale instelling.

Met het schilderij ontstonden andere problemen en de kunstenaar begon nieuwe mogelijkheden te ontdekken.
Het spel van licht en schaduw was nu gemakkelijker voor hem te verwezenlijken dan in de vlakke versiering.
Het relief en het perspectief stelden hem in staat fijnere nuances aan te brengen. Door het clair-obscur, dat Leonardo al voorvoelde, kreeg het werk iets gesluierds, iets elliptisch, vol sous-entendus en het was vervuld van een grotere rijkdom van de stof en schepte daarin meer behagen (de Venetiaanse School) door de geheimzinnige doorzichtigheid van de olieverf.
Deze opvatting van de schilderkunst heerste bijna vier eeuwen lang en zij werd gevolgd door zeer grote kunstenaars overeenkomstig de mogelijkheden van hun talent of genie. Tegen het einde van de vorige eeuw benauwden de afgesloten formules de gevoeligheid der schilders, omdat deze daarmee nog maar slecht kon worden uitgedrukt.
Het Impressionisme was zonder twijfel de eerste en belangrijkste vernieuwing in de rij van ontdekkingen, die heden ten dage voeren naar een nieuwe opvatting van het schilderij. De baanbrekende arbeid van Cézanne beperkte zich niet tot de problemen van de impressionisten (die zich tot de kleur bepaalden), maar bewoog zich ook op het veel belangrijker terrein van de structuur en de constructie. Hij droomde ervan, volgens zijn eigen woorden, zijn kunst weer nader te brengen tot die der musea. Het typische Franse genie van Cézanne dreef hem er vervolgens toe te ordenen, samen te vatten, om die moderne gevoelssfeer, die nog vaag is bij zijn tijdgenoten, een grote spanwijdte te geven.

Onder de verschillende veranderingen, die de gevoeligheid der kunstenaars op het eind van de vorige eeuw heeft ondergaan, zijn er sommige, die op het gebied van de kunstfilosofie liggen en die vooral de aesthetici interesseren, andere hebben meer voor de hand liggende oorzaken. De invloed van het milieu is onbetwistbaar, zoals men in elk tijdperk kan constateren. Het reizen, dat hoe langer hoe meer in zwang komt en dat onze steden een internationaal karakter geeft, stelt ons in de gelegenheid dagelijks mensen van uiteenlopende rassen van nabij te bezien en te vergelijken.
De snelle vervoersmiddelen, die ons zeer verschillende landschappen binnen kort tijdsverloop doen zien, hebben ons tot een integraler wereldbeeld gebracht. De wetenschappelijke verworvenheden toveren ons tot dusver ongekende vormen voor ogen. De machines, de motoren, de electriciteit hebben ons idee van beweging en kracht gewijzigd.
De industriële bedrijvigheid heeft het uiterlijk van onze steden ingrijpend beïnvloed met haar onverwachte perspectieven, haar stoutmoedige bouwwijze, haar ongehoorde dissonanten.
Fundamentele begrippen zijn van inhoud veranderd. De machine met haar hoekige vormen heeft ons een beeld van de beweging ingeprent, dat veel heviger en exacter is, dan de voortbeweging van mens en dier ons vroeger konden doen vermoeden. De kunstenaar hecht een inspirerende betekenis aan de omgeving, die hij dagelijks ondergaat; hij blijft niet staan bij een directe weergeving van het moderne leven; hij probeert er het plastisch contrapunt van te vinden. In ieder geval brengt deze weergeving van de moderne beweging niet noodzakelijkerwijs het omlijnde idee van een auto met vijftien wielen met zich mee en de dissonanten van het straatleven (de hevige tegenstellingen

van het affiche en van het reclamebord) dringen aan de schilder niet het uitsluitend gebruik van hun kleurschakeringen op.
Dat zou maar een al te gemakkelijke uitweg zijn, die door middel van een kinderlijke en gezochte schilderachtigheid alle moeilijkheden van het picturale probleem, dat elke kunstenaar tracht op te lossen, probeert te ontwijken. Op dit punt moet juist de scheppende en ordenende roeping van de kunstenaar ingrijpen. Zijn hersenen registreren vormen, lijnen, kleuren, een nieuw ritme. Hij vormt die om tot elementen van een nieuwe schoonheid, om een taal te scheppen, waarin hij zich kan uiten.
De aanleiding hiervoor kan vaak zelfs wel iets geheel anders zijn, dan de straat, fabrieken, machinerieën. Het komt niet bij de kunstenaar op deze nieuwe mogelijkheden voor de waarneming te systematiseren. Hij wil aan zijn tijd een eigen uitdrukkingswijze verschaffen, die menselijk en krachtig genoeg is om de tijd te weerstaan.
De wetten, die voorheen de ordening van het schilderij beheersten, zijn gevolueerd. De moderne geest heeft genoeg van de gelijkte evenwichten. Hij geeft aan de belangrijkste vlakken van het werk grilliger omlijningen, daarmee de snelheid en de verscheidenheid van zijn ideeën bewijzend. Het schema (of men het nu nog arabesk noemt of abstracte lijn in het schilderij) probeert zich niet zo direct op te dringen, maar te verschijnen als het resultaat van een spel van lichamen, vormen en kleurvlakken.
Bij zijn streven naar kennis van het onderwerp neemt de kunstenaar geen genoegen meer met een wetenschappelijk verantwoorde vorm en met het perspectief van zijn voorgangers: hij staat de verandering gade, die dat voorwerp in de ruimte ondergaat en probeert er een scherpe afgrenzing van te bepalen, die de kracht van de weergeving vertienvoudigt.
Doordat het clair-obscur ons als het ware achter een voetlicht plaatst, schept het een kloof tussen het beeld en de werkelijkheid; de beschouwer voelt intuïtief, waar de grenzen der waarschijnlijkheid liggen. Het clair-obscur vervoelvoudigde het aantal lichtvallingen in het schilderij.
Het samengesteld karakter van de moderne mens, die langzamerhand genoeg heeft van het „pleinairisme", kan die uitdrukkingsmogelijkheid, die onbekend was bij de Oosterse volken en bij de primitieven van alle eeuwen en die Rembrandt tot zo'n geniale hoogte heeft gevoerd, niet buitensluiten. Maar de nieuwe begrenzing van vormen en lichamen, geeft aan de kunstenaar de kans in een vrijer spel van licht en schaduw, dat beter geschikt is de beweeglijkheid en de vormenrijkdom van zijn beelden weer te geven, de invloed van het „voetlicht" te verminderen.
Eenzelfde verandering voltrok zich in de kleur. Al nemen wij bij de oude schilders een groot aandeel van de intuïtie aan, wij constateren, dat al hun streven er in bestond de kleuren hun eigenschappen, hun tonaliteit en hun juistheid in de verschillende schakeringen licht en schaduw te doen behouden. Daaruit ontstond een harmonie, die onze veranderde gevoelssfeer verwerpt en die verbroken wordt in de behoefte het gekleurde vlak te vullen met een veelvoudiger, heviger leven. De tonen worden dan ook met minder omzichtigheid in de overgangen tegen elkaar geplaatst. Er ontstaan opzettelijke gaten en subtiele aanpassing als de samenklank minder schril is. Door die tegenstellingen van dissonanten en samenklanken wint de kleursnelling aan hevigheid.
Iets wat te vaak wordt verwaarloosd is het materiaalgebruik, dat op nieuwe wijze aangewend, het werk met een uitdrukkingskracht zou kunnen verrijken, die, zo niet overwegend, dan toch zeker van zeer groot belang is als men tenminste de stap vooruit van het fresco naar het olieverfschilderij niet wil te niet doen. Het gebruik van vloeibaar, transparant of neutraal materiaal, ongemengde of gebroken kleuren, geeft de kunstenaar een veelheid van middelen in handen, waarmee hij de intensiteit van zijn gevoelens of kan weergeven of de samengesteldheid ervan kan vastleggen. Het gaat er niet alleen om op het gekleurde vlak de sfeer van de stoffelijke aanwezigheid der dingen op te roepen (realisme) of hun vluchtige verschijningsvormen (impressionisme), maar ook om die wonderlijke suggestieve macht en dat innerlijke leven, die de schilderkunst kan bevatten in zijn glans, in zijn geheimzinnige doorzichtigheden, in zijn diepe gloed, in dienst te stellen van de intuïtie.
Meer dan ooit is het onderwerp voor de schilder slechts een „voorwendsel om te schilderen". Alleen de gemanieerde of decadente scholen hebben zich uitsluitend met het onderwerp bezighouden. Een ander manierisme zou de volstrekte uitschakeling ervan zijn, een louter spel van ruimtelijke lichamen of kleurvlakken. Als hij dat spannende duel tussen zijn verstand en de werkelijkheid zou ontgaan, zou de kunstenaar komen tot een schildering van gemoedstoestanden met een beperkte plastische waarde.
Ongetwijfeld zouden deze beschouwingen nader uitgewerkt moeten worden kan mogelijk is, op deze wijze enkele gemakkelijke bezwaren ontzenuwend. Oppervlakkige beschouwers hebben bij voorbeeld getracht deze onderzoekingen te kleineren door ze te kwalificeren als „theorieën". De ware kunstenaar is in het geheel geen theoreticus in de



beperkte zin van het woord en men mag deze nimmer aflatende bemoeienis, die juist van zo'n groot belang is bij de schepping van een kunstwerk, niet met het woord „theorie" afdoen. De rijkdom aan expressie, ontstaan uit een serie beelden, die in het onderbewustzijn zijn uitgewerkt en geordend door een onverbiddelijke logica, ontsnapt aan de theoreticus, die de intuïtie haat. Zijn onmacht om het terrein te overzien blijkt uit het feit, dat hij zich als een maniak werpt op één uitweg voor de ontroering. Op die uitweg, die alleen een kunstwerk geen kracht en volheid kan geven, bouwt de theoreticus duizend systeempjes, die min of meer knap gevonden kunnen zijn, maar die altijd gezocht blijven. Men heeft altijd „Theoretici van een tijdperk" gehad. Wij hebben Armand Point van het neo-classicisme, Emile Bernard van het symbolisme in de beeldende kunst, één met de Rozenkruisers. Het hoeft ons dus niet te verbazen, dat we ze nu ook hebben gekregen. De theorie (en niet de methode) staat de schilder altijd tegen, doordat ze slechts voor een klein deel waarheid bevat en een groot aantal, vaak metaphysisch of literair getinte, misvattingen.
De methoden, in zoverre nuttig als zij een logische basis scheppen, kunnen op zichzelf geen levensvatbaarheid hebben zonder de intuïtie, die innerlijke gloed, die de ideeën bezielt en veralgemeent en die de opzet van de kunstenaar vaak doorkruist tot wanhoop van de theoretici en de z.g. „mensen met smaak".

Hoewel deze nieuwe opvatting van het schilderij zich misschien zo onverwacht voordoet, dat het trage geesten van de wijs brengt, zal zij toch onze tijd beheersen, omdat zij de taal van onze gevoelssfeer spreekt. Verfijnde geesten zullen meer en meer kwalitatieve verschillen, (kracht, charme, fijnzinnigheid enz.) opmerken en waarderen tussen werken, die voor botterikken van gelijk niveau schijnen te zijn. Dat zal het beste antwoord zijn aan hen, die met bezorgdheid het stijgende aantal kunstenaars (?) gadeslaan, die zonder inzicht en zonder schijn van talent onder de vlag van de moderne kunst een weg inslaan, waartoe ze blijkens hun voorafgaande onderzoekingen niet geroepen waren. Misschien zelfs zullen wij zien, dat schilders, die eergisteren nog „rendabel" de mijn van de „pleinairisten" exploiteerden, met een altijd weer ongeknakt geloof opmarcheren naar een altijd weer nieuwe kunst. De jonge schilders, die een langzame en doordachte ontwikkeling doormaken, zouden zich ten onrechte ongerust maken over deze hinderlijke medelopers zonder ruggegraat.

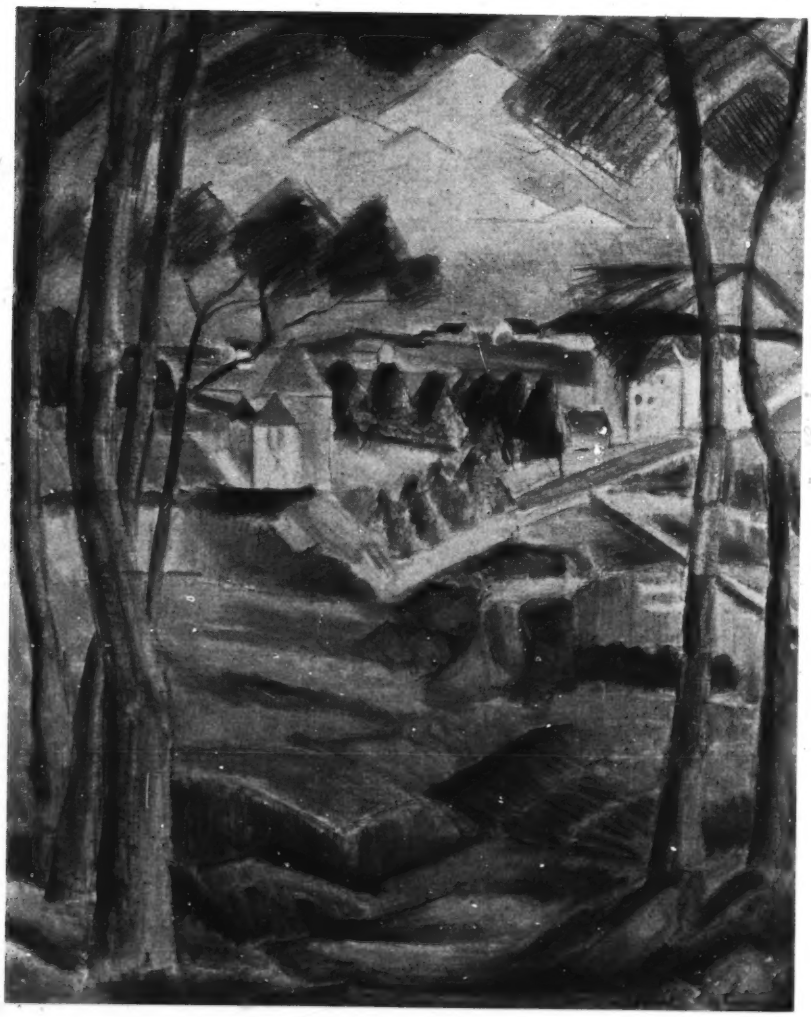
Het kunstwerk heeft een kracht in zich, die verwarring uitsluit, die het onaantastbaar maakt voor het onbegrip van de lachers en die het vroeg of laat doet overwinnen.
Voor de scheppende arbeid, evenals voor de beoordeling, zien de edele karakters altijd kans zich boven kleinzielige toevalligheden te plaatsen.

Vertaling van de tekst van Le Fauconnier in de katalogus van de tentoonstelling der Moderne Kunstkring in het Stedelijk Museum Amsterdam, 1912.

oorzaak en begin van het cubisme

Er zijn altijd enkele „jongeren" die, niet als de meesten, hun directe voorgangers nadoen: nieuws-zoekers, opstandigen tegen versleten formules. Nieuwe School Stichters.
Zo is (na en tegen) het lichtende Impressionnisme (Renoir, Sisley, Monet, Pissaro) het Fauvisme opgestaan (Vlaminck, Derain, Dufy, Matisse, van Dongen, Braque) tegelijkertijd met het gedisciplineerde Pointillisme (Seurat, Gros, Signac) en zo is het stijl-zoekende Cubisme, daarna, een reactie geweest tegen de losbandige kleurenoverdaad van het Fauvisme. Alle kunstwerken, in alle stijlen, moeten bevatten alle vereiste eigenschappen, op straffe van anders geminacht te worden. Het menselijke geheugen is lui en heeft geen tijd onvolledig werk zich te herinneren.
De vereiste eigenschappen zijn al die van de Ziel (ongewilde hersenwerking), al die van het Intellect (bestuurde hersenwerking), al die van het Karakter.
De drie-eenheid Ziel, Intelligentie en Karakter vormt het menselijke Wezen. En kunst is: het menselijk Wezen gestyleerd.
Nu heeft elke school, mits zij dus volledig blijft en geen els geheel zich ontzegt, recht op haar eigen ideaal, recht om daarop de nadruk te geven. De Impressionnisten legden het accent op het licht, een weinig teveel verwaarlozend de plastiek, maar hoe zielvol! Het Fauvisme dreef de kleurweelde tot een extase op, tot schade van de straffe contour en de gespannen lijn. Maar wat een karakter!
Omstreeks 1906, 1907 kwam de reactie van het Cubisme, waar het intellectuele overheerste.
De eerste uitvinders waren Braque en Le Fauconnier.
Onafhankelijk van elkander, Braque in de Provence en Le Fauconnier in Bretagne, hebben zij nieuwe, vereenvoudigde, vormen gevonden, de discipline en de plastiek herstellend.
Maar waar de intelligentie overheerste, waar de principes onevenwichtig teveel werden, waar het (noodzakelijke) skelet wel, maar het omhullende lichaam niet getoond werd, daar ontstond een kunstvorm, waar het derde element van het Wezen, de ontroerende ziel, de menselijkheid, maar al te vaak ontbrak. Braque terug op Montmartre, stichtte dus het Cubisme van Montmartre, direct geïmiteerd door Picasso en gevolgd door Juan Gris, Marcoussis, Herbin (groupe: Bateau Lavoir-Lapin à Gil).
Le Fauconnier werkte op Montparnasse en was ontegenzeggelijk de chef de groupe: „Closerie des Lilas", Léger, Metzinger, Gleizes, Delaunay, Archipenko, waarbij wat later, 1909, kwamen Schelfhout en (met een zekere reserve) Alma, Conrad, Gromaire en weer later Mondriaan, die eigenlijk niets met Cubisme gemeen heeft. Lafresnay, Lhote en Marie Laurencin hielden zich nog meer op een afstand.
Wij wilden vaststellen, dat er oorspronkelijk twee Cubismen waren, op Montmartre en Montparnasse en dat Le Fauconnier, tot de oorlog van 1914, de belangrijkste uitvinder van nieuwe vorminterpretaties was.

Conrad Kickert, 16 Februari 1959



30

33

37

voulût

Ensuite, Léger s'adonna à la peinture pure.

Les bûcherons portaient sur eux la trace des coups que leur cognée laissait aux arbres et la couleur générale participait de cette lumière verdâtre et profonde qui descend des frondaisons.

* * *

L'œuvre de Léger fut ensuite une féerie où souriaient des personnages noyés dans des parfums. Personnages indolents qui, voluptueusement, transforment la lumière de la ville en multiples

en tirant les éléments de son art des oeuvres de ses contemporains ~~et Delaunay~~ Picasso ~~pour constituer le sujet~~ dont il n'a pas ni la ~~...~~ ~~de sa peinture~~ vision ~~...~~ pas la clarté de conception et Delaunay dont il n'a pas la clarté de vision

le fauconnier, een miskende

In 1910, geboortejaar van het cubisme, schilderde Le Fauconnier werken als „De Overvloed", die vooruitliepen op die onafzienbare rij schilderstukken, die de afgelopen 38 jaar in de gehele wereld zijn ontstaan: op het cubisme, dat half-naturalistisch zijn voedingsbodem vindt in de natuur en in de bouwkunst: een cubisme, dat hemelsbreed verschilt van de prachtige speelse variaties van Picasso en Braque.

In 1912 schreef Apollinaire het eerste overzichtswerk over de groep der cubisten. Het verscheen in 1913 onder de titel „Les Peintres Cubistes" (Figuière, Paris).

Hier ziet U een foto van een drukproef, in tweede lezing gecorrigeerd door Apollinaire, van een pagina uit dit boek. Hij heeft het volgende ingevoegd, eerst met potlood, later met inkt, nadat hij de tekst verschillende keren had veranderd:

„Toen wilde Léger zich geheel wijden aan de zuivere schilderkunst door de elementen van zijn kunst te putten uit de werken van Le Fauco (nnier, afgekort); Picasso, wiens helderheid van inzicht hij niet had, en Delaunay, wiens helderheid van visie hij niet bezat".

Op te merken valt, dat de naam Le Fauconnier zelfs nog voor die van Picasso bij Apollinaire opkwam.
Daarna werden de namen Le Fauconnier en Delaunay geschrapt. Ten slotte verdween deze moeizame passage geheel.

Alleen de aanwezigheid van de toevoeging bewijst reeds, dat Apollinaire, bij het nalezen van zijn drukproeven, een tekortkoming wilde herstellen. Hij had n.l. van deze twee voorlopers (Le Fauconnier en Delaunay) slechts de namen genoemd in zijn boek en over het „physische cubisme" van Le Fauconnier slechts een paar regels opgenomen.
Voorts laten al die doorhalingen, al die aarzelingen vermoeden, dat Apollinaire rekening moest houden met de „Kunstpolitik" van de cubisten en met hun zwarte schapen.
En bij hun leven smaakten Delaunay (gestorven in 1941) en Le Fauconnier (gestorven in 1946) nooit de voldoening van een openlijke erkenning van hun invloed op het ontstaan van deze grote moderne stroming.
Beiden leden daaronder: ik weet het, want zij hebben het me zelf gezegd.

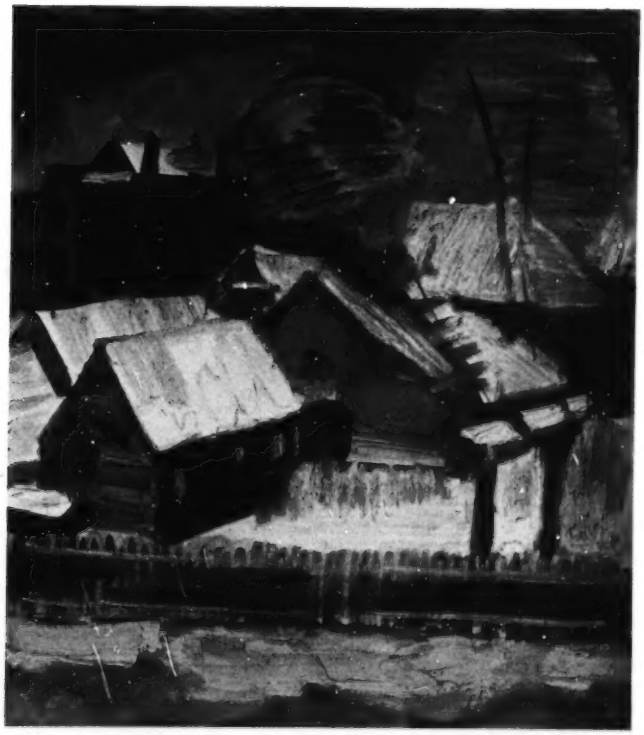
De bovenstaande tekst schreef ik in november 1948 voor de eerste tentoonstelling van Le Fauconnier in de Verenigde Staten, georganiseerd door J. B. Neumann. Zij vond weinig weerklank, want in die tijd werd het mode met afgrijzen alles af te wijzen, wat maar op een schilderij leek, al was het een meesterwerk. De expositie, georganiseerd in het Stedelijk Museum door de heer W. Sandberg, in samenwerking met Pierre Vorms, zal ongetwijfeld recht doen wedervaren aan die edele en waarachtige kunstenaar, die, in zijn armoede, schilderde om het werk en niet om het geld.

Ozenfant

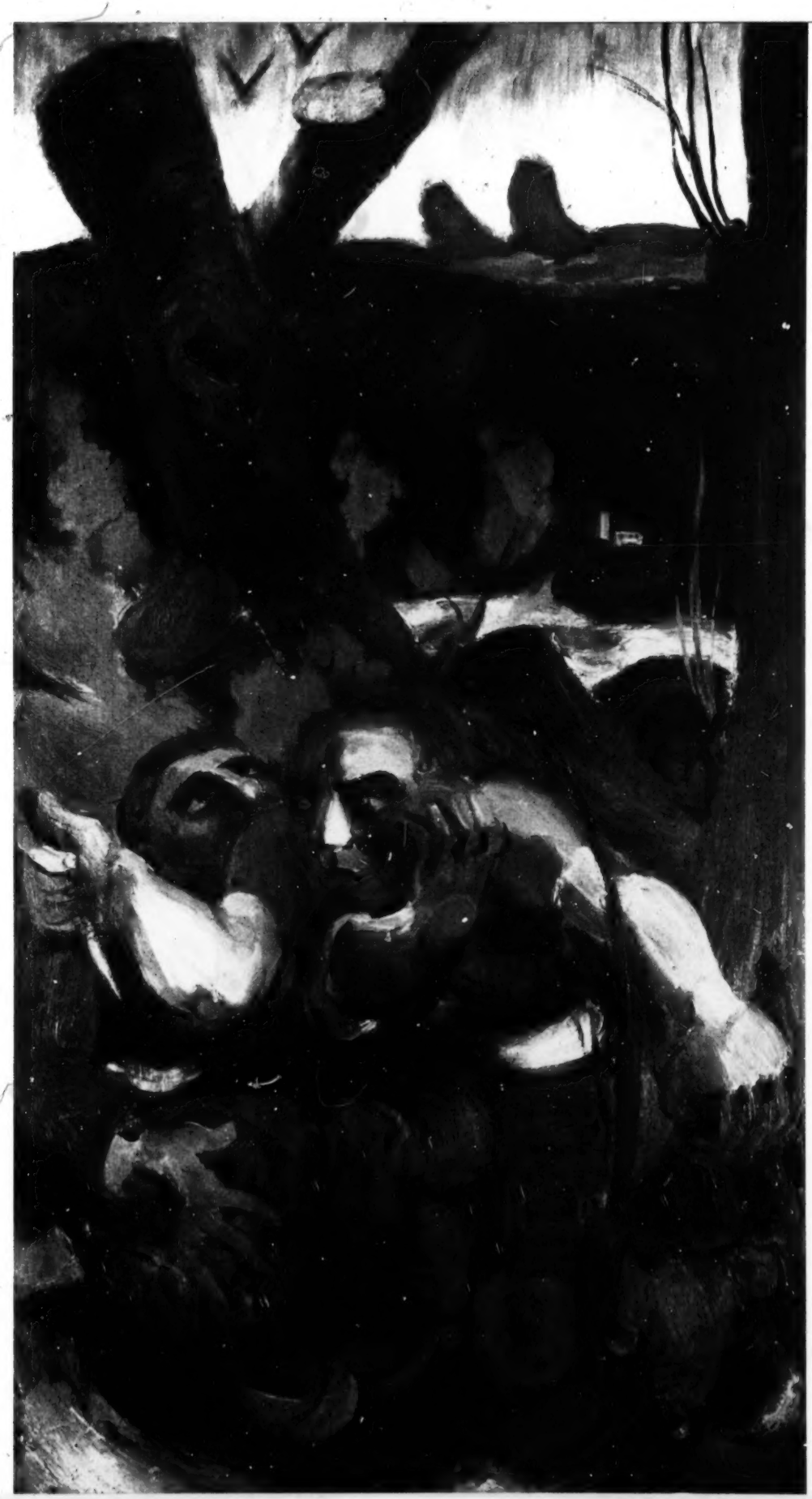
katalogus

1 **rotsen bij zee, ploumanach**, (la route des douaniers), 82×68, **1907**
2 **hoofdstudie,** 59×72, **1907**
3 **de vuurtoren te ploumanach,** 100×81, **1908**
4 **dorp bij de rotsen (ploumanach),** 73.5×92, **1908**
5 **ploumanach,** 81×98, **1908**
6 **de „hoed van napoleon" te ploumanach,** 55×46, **1908**
7 **landschap ploumanach,** 73×59, **1909**
8 **vrouw met waaier,** 146×97, **1909**
9 **schets voor de vrouw met de waaier,** 55×33, **1909**
10 **vrouw met de spiegel,** 100×74.5, **1909**
11 **portret van p. j. jouve,** 100×81, **1909**
12 **maroussia,** 99×81, **1908**
13 **maroussia — de vrouw van de schilder,** 55×33, **± 1910**
14 **portret van castiaux,** 100×80, **1910**
15 **de overvloed,** 191×123, **1910**
16 **studie kop van de overvloed,** 55.5×46.5, **1910**
17 **allegorie van de jacht,** 149×100, **1910**
18 **rotsachtig landschap (ploumanach),** 59.5×72, **1910**
19 **l'ile bréhat,** 90×71, **1910**
20 **landschap ploumanach,** 60×73, **1910**
21 **landschap, rotsachtig dal te ploumanach,** 60×72, **1910**
22 **landschap ploumanach,** 72×58, **1910**
23 **de jager,** 203×166.5, **1911**
24 **schets voor de jager,** 55×46, **1911**
25 **landschap met ossenkar,** 93×72, **1911**
26 **de bergbewoners,** 160×200, **1911-12**
27 **het meer van annecy,** 55×46, **1912**
28 **studie voor „de boom",** (landschap te veulan-hardricourt), 55×46, **1912**
29 **ploumanach: la dorade,** 73×50, **1913**
30 **landschap te ploumanach,** 22×28.5, **1913**
31 **huizen en rotsen,** 60×73, **1913**
32 **stilleven met flessen,** 55×38, **1913**
33 **stilleven met vogelkooi,** 60×81, **1913**
34 **landschap „de hoed van napoleon" te ploumanach** 60×48, **1913**
35 **zelfportret met pet,** 55×46, **1914**
36 **vrouw met papegaai,** 90×116, **1914**
37 **scheepje bij zandvoort,** 25×30, **1914**
38 **scheepje,** 33×36, **1914**
39 **landschap te zandvoort,** 30×36, **1914**
40 **landschap zandvoort,** 60×72.5, **1914**
41 **zandvoort,** 61×73, **1914**
42 **gezicht op zandvoort,** 49.5×62, **1914**
43 **zeeuwse boerinnen,** 159×117, **1914**
44 **zeeuwse boerin,** 28×38, **1914**
45 **zeeuwse boerin,** 72×59, **1914**
46 **gezicht op veere,** 72×60, **1914**
47 **stilleven met houten beeld,** 100×80, **1914**
48 **zelfportret met hoed,** 25×19, **1915**
49 **dorp in de sneeuw,** 56.5×50, **1915**
50 **stilleven,** 55×47, **1915**
51 **stilleven met glas en pijp,** 22×18, **1915**
52 **landschap in holland,** 55×55, **1915**
53 **stilleven met groenten,** 33×41, **1915**
54 **pot met gladiolen,** 60.5×73, **1916**
55 **middenpaneel „droom der vagebonden",** 200×210, **1917**
56 **2 zijluiken van de „droom der vagebonden",** 200×110, **1917**
57 **portret alb. verwey,** 93.5×125, **1917**
58 **studie voor het portret van de harpist klicke,** 50×60, **1917**
59 **sneeuwlandschap,** 73×56, **1917**
60 **visstilleven,** 73×50, **1921**
61 **studiekop voor „de overvloed",** tekening, 51.5×45.5 **1910**
62 **studie voor de jager,** zelfportret tekening, 57×48, **1911**
63 **studie voor „de jager",** tekening 19×28.5, **1911**
64 **gezicht op veere,** tekening 63.5×46.5, **1914**
65 **lente in holland,** aquarel 80×68, **1914**
66 **voorstudie portret alb. verwey,** tekening 30.5×40, **1917**
67 **studie portret alb. verwey,** tekening 36×27, **1917**
68 **studie portret alb. verwey,** tekening 56.5×41.5
69 **studie voor „het signaal",** aquarel, pastel, 50×60, **1915**
70 **landschap,** aquarel, 69×102, **1916**
71 **de rode pepers,** aquarel, 59×50, **1916**
72 **aubergines en komkommers,** aquarel, 56×57, **1916**
73 **liggend naakt,** aquarel, 71×101, **1916**
74 **seringen,** aquarel, 102×68, **1916**
75 **oude vrouw,** aquarel, 67×101, **1916**
76 **oude vrouw met ruiten aas,** aquarel 102×68, **1916**
77 **stormachtig landschap,** aquarel 75×55, **1917**
78 **portugese jodin,** aquarel 110×82, **1917**
79 **portret van mevr. le fauconnier,** gouache 102×76 **1918**
80 **slaapster,** gouache 60×100, **1919**
81 **bloemstilleven,** aquarel 110×80, **1920**
82 **gladiolen,** aquarel, 102×68, **1922**
83 **naakt, van terzijde gezien,** aquarel, 78×70, **1922**
84 **landschap,** aquarel, 56×76, **1922**

41



49



chronologie

1881—1945	Henri Victor Gabriel Le Fauconnier, geboren Juli, te Hesdin in Noordwest Frankrijk. Gestorven 25 Dec. 1945 te Parijs.
1901	In Parijs op atelier J. P. Laurens.
1905	Op de Academie Julian, contact met Segonzac, Luc-Albert Moreau, Boussignault, La Fresnaye.
1905	Voor het eerst vertegenwoordigd op de „Salon des Indépendants" te Parijs.
1906	Enige tijd naar Bretagne.
1907—1908	Veel in Bretagne, vooral te Ploumanach aldaar.
1909—1913	Parijs en veel in Bretagne. „Chef" van de Kubistische groep van Montparnasse. „Closerie des Lilas" met Léger, Metzinger, Gleizes, Delaunay, Archipenko e.a. Met Delaunay behoort hij tot de meest geavanceerden. Geen contact met de Italiaanse Futuristen.
1910	Lid van de Neue Künstler Vereinigung, Munchen.
1911	Reis naar Italië.
1911	Met Delaunay op de Salon des Indépendants belast met het plaatsen der kunstwerken, wordt door hen een gehele zaal van kubistische werken voorzien (hieronder de „Abondance" door Le Fauconnier geschilderd in 1910).
1912—1914	Eenmans tentoonstellingen o.a. in Hagen, München, Berlijn, Kopenhagen, Boedapest, Zürich, Barcelona.
1911—1915	In Amsterdam op de Moderne Kunstkring exposities.
1912	Hij volgt Emile Blanche op als „Chef d'Atelier" aan de Académie de la Palette te Parijs, waar korte tijd Chagall en Gromaire bij hem werken.
1913	Le Fauconnier, Fransman, maar een noordelijk mens, onttrekt zich aan de konsekwenties van de strengheid der kubistische formules; zijn werk wordt expressionnistisch.
1914—1919	Dit Expressionnisme groeit gedurende zijn verblijf in het hem geestverwante Holland. Invloed op Belgische en Hollandse schilders.
1915—1923	Geregeld eenmans exposities in Holland: Amsterdam, Rotterdam, 's-Gravenhage, Utrecht, Hilversum enz.
1921—1939	Op geregelde tijden eenmans exposities bij Galerie J. Billiet, Parijs (die later Galerie Vorms wordt).
1921	Vanaf 1921 neemt hij regelmatig deel aan de Salon d'Automne.
1921—1945	Leeft en werkt in Parijs, Pavillon Vert, Rue Hallé 40, Montparnasse (door hem reeds betrokken in 1913) en in Gros Rouvres bij Montfort l'Ammaury (S. et O), tegenover een Romaanse kerk, met kerkhof waarop hij nu begraven ligt.
1921—1945	Verdere ontwikkeling van zijn expressionnisme in Frankrijk.
1925	Sinds 1925 overheerst in zijn werk een lyrisch realisme met een sterk beschouwelijke inslag.
1933	Reis naar Londen, Madrid en Italië.
1940	Expositie te Overveen, Holland van 63 werken uit de collectie W. Beffie.
1948	Eenmans tentoonstelling te New York by New Art Circle J. B. Neumann.

bibliographie

(waarbij o.a. gebruik gemaakt is van die welke in 1948 werd samengesteld door Hannah B. Muller, Assistant Librarian, The Museum of Modern Art, New York)

Allard, R. Art Libre, Lyon 1910 — Marches du Sud-Ouest 1911. Revue Indépendante 1911 — Der Blaue Reiter, Munchen, Piper. Etude sur la peinture nouvelle, 1912, vertaald door Franz Marc, blz. 40, pl. 1 op blz. 37.

Angel, Pierre. Spiritualité de l'Art, als voorwoord bij een uitgave van 20 reproducties in kleuren van aquarellen van Le Fauconnier, Paris, Les Editions Universelles, 1945, pp. 20, pl. 20.

Angel, Pierre. Le Fauconnier. Artikel in „Amérique" September 1933, New York, p. 1, pl. 4.

Apolinaire, Guillaume. Les Peintres cubistes, Paris, Figuière, 1913, p. 23. (Tous les arts). Vermeldt de tentoonstelling van Le Fauconnier's Abondance op de eerste kubisten groepstentoonstelling in 1911 op de Salon des Indépendants.

B.D. „Le Fauconnier". Onze Kunst, Amsterdam. Nr 29—1916, p. 31.

Béraud, Henri. „Le Fauconnier", Europe Nouvelle, Paris, 1921, bl. 1596.

Billiet, Joseph. „Elements d'un bilan". (Een studie over het werk van Le Fauconnier) Nouvelle revue critique, Paris 1927, blz. 236-238.

Billiet, Joseph. „Un peintre disparait": Le Fauconnier, Arts de France, Paris 1946, blz. 84-86, met afb.

Bonnamour, Georges. Voorwoord catalogus expositie van Le Fauconnier (20 werken) tezamen met La Meilleur. Parijs, 1905.

Cinotti, M. Der Frauenakt in der Malerei, Berlin. Emil Vollmer Verlag, 1953, pl. 1.

Coquiot, Gustave. Cubistes, futuristes, passéistes, Paris, Ollendorff, 1923, blz. 95-98 met afb.

Coquiot, Gustave. Voorwoord voor de tentoonstelling van Le Fauconnier te Parijs in November 1923, pp. 5, pl. 5, alsmede een reproductie van een olieverfportret van Le Fauconnier door Frans Masereel.

Deri, Dr Max. Le Cubisme et ses initiateurs, Leipzig, 1919

Deene, J. F. van. In Verf en Kunst, maandblad E 8, 1937, van P. A. Regnault, pp. 6, pl. 3.

Dorival, Bernard. Les peintres du XXe siècle, Paris, Pierre Tisné 1957, blz. 74, 76, 77, 94 en biografie op blz. 131.

E. A. „Cubisme in de Fransche Schilderkunst", Iskusstvo, Moscou 1912, blz. 34-45, met afb. (Tekst en titel in het Russisch).

Eddy, Arthur Jerome. Cubists and Post-Impressionists, Chicago, Mc Clurg, 1919, blz. 111.

Enzian. „Kubismus und Le Fauconnier", Pan, Berlin, 1913, blz. 568-570.

Escholier, Raymond. La Peinture Française, XXe siècle, blz. 74, 136. pl. 1.

Genaille, Robert. La Peinture contemporaine, Fernand Nathan, 1955, blz. 63 en 189.

Glaser, Kurt. „Berliner Ausstellungen", Kunst für Alle, Berlin, 1913, blz. 375.

Gleizes, Albert. Kubismus, München, Langen, 1928, met afb. (Bauhausbücher, 13).

Gleizes, Albert. Le Fauconnier et son œuvre. Revue indépendante, Paris, 1911.

Grohmann, Will. „Le Fauconnier". In Ulrich Thieme und Felix Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig, Engelmann, 1928, deel 22, blz. 548-9 (met biografie).

Gybal, André. Le Fauconnier, Paris, Editions d'Art, Joseph Billiet & Cie, 1922. 12 blz. tekst, 24 reproducties. Met bibliografische gegevens en portret (originele houtsnede) van Le Fauconnier door Frans Masereel.

Haesaerts, Luc et Paul. „La jeune peinture hollandaise", Cahiers de Belgique, Brussel, 1929, Le Fauconnier op blz. 374

Haftmann, Werner. Malerei im 20.Jahrhundert, München Prestel Verlag, 1954. Deel I, blz. 149, 156, 165, 265, op blz. 507 een biografisch overzicht.

Henkel, M. D. „Ausstellung Le Fauconnier in Amsterdam", Kunstchronik, Leipzig, 1918, blz. 91 en 92.

Huebner, Friedrich Markus. Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas: Holland, Leipzig, Klinkhardt & Bierman, 1921. Le Fauconnier op blz. 13, 62-65, 71, 74-75, pl. 3.

Huebner, Friedrich Markus. „Le Fauconnier", der Cicerone, Leipzig 1922, blz. 153-154, afb. Tevens met toegevoegde afbeeldingen in Jahrbuch der Jungen Kunst, Leipzig, 1922 blz. 167-8. Zie ook der Cicerone 1922, blz. 940

Huyghe, René, e.a. Histoire de l'Art contemporain· la Peinture, Paris Alcan, 1935 met afb. Le Fauconnier op blz. 316 behandeld door Huyghe, op blz. 331 door Paul Fierens (Herdruk van Amour de l'Art Paris, 1934), met biografische gegevens.

Huygh, René. Les contemporains Paris, Pierre Tisné 1939, bl. 39, 52 en afb. op blz. 132 (met biografisch overzicht)

Le Fauconnier, Henri. Voorwoord; „La sensibilité moderne et le tableau" in catalogus Moderne Kunstkring 1912, afb. 3.
Hetzelfde (vertaald door Gertrud Osthaus) in catalogus tentoonstelling Folkwang Museum Hagen 1912 (pl. 5).
Voorwoord in Het Signaal, Bussum, Paul Brandt, 1916.

„Lumiere", Editions, Anvers 1922. Portraits par Le Fauconnier et Autographes de Billiet, Chennevieve, Duhamel, Jouve et Romains, pl. 5.

K. Malewitsch. Die Gegenstandslose Welt. München 1927. Bauhausbücher Nr 11. Op blz. 11 tekeningschets Malewitsch van l'Abondance en Le Fauconnier.

Muls, Jozef. Van El Greco tot het Cubisme, Brugge, „Excelsior" 1923, blz. 202,220-222, pl. 1.

Ozenfant. Voorwoord in catalogus: First American Le Fauconnier Exhibition, 18 Dec. 1948—15 Jan. 1949, at the New Art Circle, J. B. Neumann, New York, pp. 2, pl. 9 met Chronologie en Bibliografie.

Panorama des Arts, Paris 1946. La Mort de Le Fauconnier pp. 2, pl 1.

Petronio, Arthur. „Le Fauconnier" Revue du feu, Amsterdam, 4 afleveringen met 5 afb. van werken van Le Fauconnier, en diens portret (tekening) door Edgar van Hylvanck. Tekst van Petronio in aflevering 4 op blz. 63.

Ridder, André de. Le Fauconnier en het Cubisme, in De Kroniek, Amsterdam, Juni 1918, pp. 4, pl. 5.
Ook in Edition de l'Art libre, Bruxelles, Paul Collin.

Ridder, André de. Le Fauconnier, Bruxelles, Editions de l'Art libre, 1919, pp. 23, pl. 10. Een deel van het laatste hoofdstuk overgenomen in Der Ararat, München, Maart 1920 blz. 23-26.

Romains, Jules. Amiens, E. Malfère, 1921. 16 blz. tekst van Romains; uitvoerige lijst met bibliografische gegevens (ook van catalogi, critici enz., welke wij hier niet alle vermelden kunnen) 22 afbeeldingen.

Romains, Jules. Le Fauconnier, Paris, Marcel Leheur, 26 blz. tekst van Romains, 17 blz. critieken, 86 afbeeldingen. In dit boek heeft Jules Romains in 1927 aan zijn studie van 1921 (uitg. Amiens, Malfère) 5 bladzijden toegevoegd.

Schmidt, Paul Ferdinand. Geschichte der modernen Malerei, Aretz & Wasmuth Verlag, Zürich, 1952, blz. 128 en 204.

Signaal, Het. Nr 1, 1916, Bussum, Paul Brandt, pl. 6.
Idem Nr 2, 1917, pl. 5.

La Sizeraie, Pierre De. Le Fauconnier et la peinture contemporaine, Civilisation Nouvelle, Paris 1938, 1e aflevering blz. 53-59, pl. 1.

Tietze, H. Die Französische Malerei der Gegenwart. Leipzig A. E. Seemann, 1925, blz. 18, pl. 1.

Toorop, Jan. Artikel over Le Fauconnier bij een album met 16 reproducties, Amsterdam van der Linden, 1920, pp. 4, pl. 16. Weergegeven in Der Cicerone, Leipzig, 12 Jan. 1920, blz. 41 en door Otto Grautoff in Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, April 1920, blz. 121.

Vaes, René. „Le Fauconnier", Revue d'art, Antwerpen. Nr 30, 1929, blz. 62-67 met afb.

Vaes, René. „Le Fauconnier", Kunst, October 1930, blz. 225-234, met afb.

Vallon, Dr Fernand. Le Fauconnier et la Hollande, Art et Médicine, Mei 1934, pp. 4, pl. 4.

Veen, Arie van. Voorwoord in catalogus tentoonstelling Le Fauconnier, Amsterdam, 1915, pp. 6 met pl., portret, tekening, van Le Fauconnier, door J. H. Toorop.

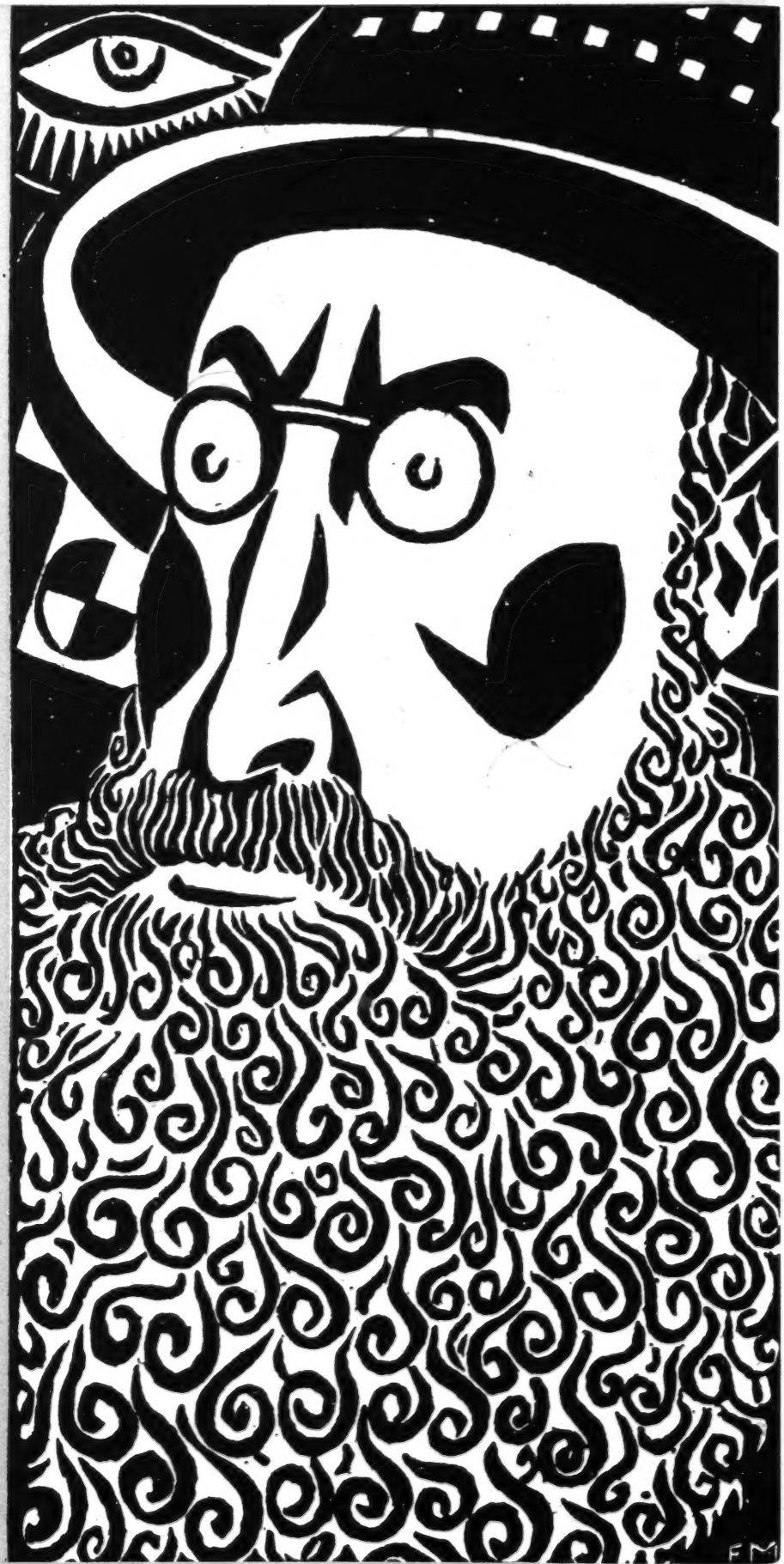
Verwey, Albert. Voorwoord in catalogus tentoonstelling Le Fauconnier, Amsterdam, Mei 1917 (overgenomen uit „de Beweging" van 1 Maart 1915, pp. 15, pl. 2.

Veth, Cornelis. „Le Fauconnier". Elseviers Geïllustreerd Maandschrift, Dec. 1915, blz. 478 met afb.

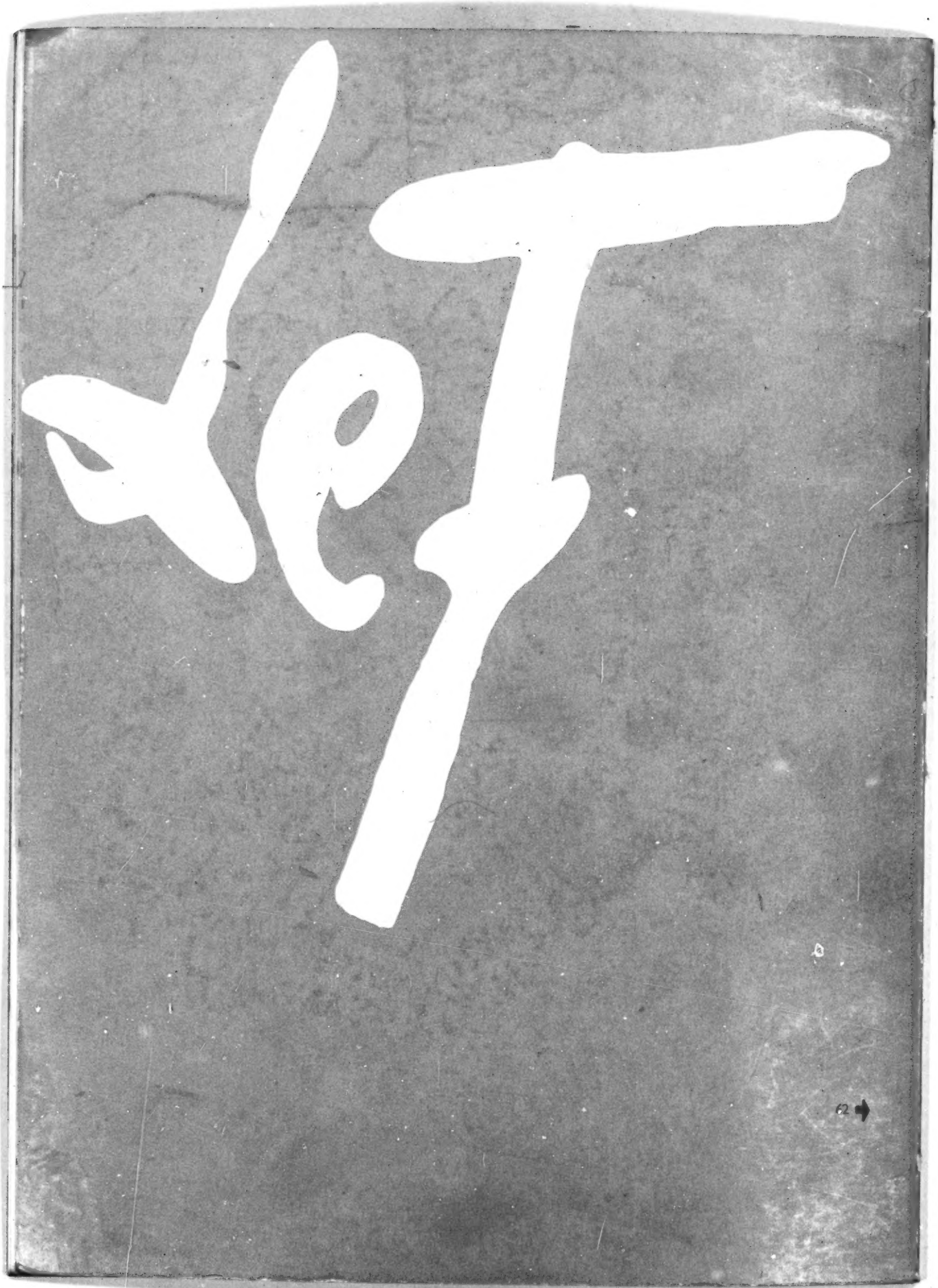
Wilmon-Vervaerdt. Exposition Internationale du Cercle de l'Art Moderne. Musée Municipal, Amsterdam, 1913. De Kunst, pp. 7, pl. 3.

onze dank gaat uit naar de bruikleengevers

erven beffie, antwerpen
erven beffie, new york
gemeentemuseum, den haag
f. graindorge, luik
c. kickert, paris
mr. m. knap, amsterdam
musée national d'art moderne, parijs
de heer en mevrouw nienhuis, amsterdam
m. polak, amsterdam
l. rothschild, uccle - bruxelles
p. vorms, belvès (dordogne)
s. de wolff, amsterdam
mevrouw wolzak, amsterdam
particuliere collectie



portret van le fauconnier
door frans masereel


Jet